

## Du poème au romanesque

### L'espace problématique de l'image dans l'oeuvre d'Élise Turcotte

## From Poem to Novel

### The Issue of Novelistic Space in the Work of Élise Turcotte

Daniel Laforest

Volume 31, Number 3 (93), Spring 2006

Élise Turcotte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/013239ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/013239ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laforest, D. (2006). Du poème au romanesque : l'espace problématique de l'image dans l'oeuvre d'Élise Turcotte. *Voix et Images*, 31(3), 59–73.  
<https://doi.org/10.7202/013239ar>

Article abstract

Obvious affinities have been pointed out between poetic and novelistic practices in the work of Élise Turcotte, but their importance in constituting the writing itself has not been examined. The thematic and chronological proximity between two poetry books, *La voix de Carla* and *La terre est ici*, and the novel *Le bruit des choses vivantes* provides a new angle from which to consider the porous boundaries between the two genres in Turcotte's work, and to posit that an important part of subjectivity is specifically expressed in the *passage* from poetry to novel. To conceptualize this passage, we need to consider the status conferred by writing on a third element that is indisputably significant in Turcotte's work: the image.

**DU POÈME AU ROMANESQUE.**  
L'espace problématique de l'image  
dans l'œuvre d'Élise Turcotte

+ + +

DANIEL LAFOREST  
Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

On a pointé çà et là des affinités manifestes entre les pratiques de la poésie et du roman chez Élise Turcotte, sans pour autant interroger leur portée constitutive dans l'écriture elle-même. La proximité chronologique et thématique des recueils de poésie *La voix de Carla* (1987) et *La terre est ici* (1989) avec le roman *Le bruit des choses vivantes* (1991) permet ici d'examiner sous un jour nouveau la porosité des frontières entre les deux genres dans l'œuvre, en posant qu'une part importante de la subjectivité s'exprime spécifiquement dans le *passage* entre le poétique et le romanesque. Or, afin de conceptualiser ce passage, il nous faut considérer le statut que réserve l'écriture à une troisième notion dont l'importance est incontestable chez Turcotte : l'image.

Deux recueils poétiques précèdent de peu la publication du premier roman d'Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*. On peut concevoir qu'ils en ont accompagné l'écriture, où du moins qu'ils constituent les moments significatifs d'une « première manière » dans l'œuvre de l'auteure. On peut aussi franchir le pas et, remarquant d'indéniables affinités — tant formelles que sémantiques — entre les recueils et le roman, se voir tenté par la circonscription de liens significatifs entre l'écriture poétique et l'écriture romanesque chez Élise Turcotte. Dans les dernières pages de *La terre est ici*, Turcotte offre, de fait, un passage qui préfigure explicitement l'univers du *Bruit des choses vivantes* : « Un enfant a la tête pleine de détails que l'on doit mériter. Nous écrivons un livre sur la vie qui ne change pas, sur la vie lente et les étoiles qui ne disent pas toutes leur nom. Nous avons fait les atlas et dessiné les cœurs avec toutes ses théories<sup>1</sup>. » Non seulement ces lignes annoncent les thèmes qui réuniront la mère Albanie et sa fille Maria dans le roman, non seulement annoncent-elles aussi l'écriture même de l'*objet* romanesque, mais elles viennent clore un recueil dont les poèmes développent chacun à leur manière les motifs de la séparation et de l'histoire, ou de l'histoire *comme* séparation. Turcotte y écrit : « L'air est si lent que le monde se divise en nous. L'histoire peut sécher sur la peau » ; « [l]e ciel bouge, le monde se divise encore » (*TI*, 52-53) ; « [n]ous travaillons très fort sur le montage » (*TI*, 69). Or, deux ans auparavant, Turcotte plaçait tout un recueil sous le signe d'une histoire encore impossible : « À peine Carla, les figures, le récit<sup>2</sup> » ; « [l]e roman de Carla recommence à chavirer » (*VC*, 32) ; « [l]a voix retourne à l'intérieur du silence. Il y a des projets et du temps insoumis. Des chapitres grands ouverts de son histoire » (*VC*, 41). Ce second recueil, *La voix de Carla*, le faisait déjà pressentir : la poésie précédant son premier roman contient le désir à peine voilé de ce dernier. Ainsi, des liens entre écriture poétique et écriture romanesque existent sans nul doute chez Turcotte, mais sous quelles conditions, et de quel ordre sont-ils ?

On n'a jamais manqué, ailleurs, de souligner la présence de poésie dans l'écriture romanesque de Turcotte, cependant il est notable qu'en chaque occasion cela ait été le résultat corollaire d'une réflexion autre, qui, en plus de ne voir là qu'un rapport d'inclusion, s'est contenté de relever ce dernier comme une évidence. Mais si l'on convient aisément que poème et roman sont deux manières différentes d'inscrire une subjectivité dans la langue, la même aisance devrait faire voir que cette différence indique à son tour deux manières d'être au monde. Être au monde, ou *dans* le monde : c'est bien là le désir qui sous-tend le premier roman de Turcotte, tout entier traversé par la brûlante question du « comment vivre<sup>3</sup> ». On peut donc se

+ + +

1 Élise Turcotte, *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003 [1989], p. 94. Désormais, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle *TI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 2 *Id.*, *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, 1999 [1987], p. 9. Désormais, les références à ce recueil seront indiquées par le sigle *VC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 3 La narratrice, Albanie, décline ainsi son inconfort ontologique : « Et pour nous toujours l'unique question de comment vivre : comment être deux, trois ou quatre, comment dormir, aimer, ne plus dormir, regarder l'heure, les images, épinglez des photos sur le mur ? Comment ouvrir une porte, lire le journal d'une autre, imaginer la fin ? Comment ? » *Id.*, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1991], p. 52. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *BCV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

garder de disposer poème et roman sur un même plan, et chercher au contraire à saisir comment s'effectue le passage de l'un à l'autre dans le cadre large d'une poétique, dont on entrevoit que la proximité éditoriale entre les deux recueils de poèmes susmentionnés et le premier roman constitue le moment fort, à la fois originel et emblématique<sup>4</sup>.

On n'a pas à sous-estimer la confusion critique entre poésie et roman chez Turcotte. Elle peut au contraire servir d'appui pour enrichir la voie d'investigation que nous nous proposons ici. Corinne Larochelle, s'appliquant à départager dans *Le bruit des choses vivantes* les « divers types d'images<sup>5</sup> » qui d'un côté entravent et de l'autre libèrent les personnages, écrit que « la représentation de l'image » se manifeste à la fois dans « le style poétique et la narration fragmentée<sup>6</sup> » du roman. Deux régimes d'écriture sont ainsi amalgamés au nom d'une notion — l'image — à laquelle est attribué un pouvoir synthétique. Larochelle ne manque pas de préciser les fonctions qu'elle attribue à chacun des termes dans son rapport assumé à l'image. L'écriture fragmentaire du roman invite à lire celui-ci « comme on feuillette un album-photo<sup>7</sup> », alors que le style poétique est tributaire des « minitablesaux impressionnistes<sup>8</sup> » que produit cette même structure fragmentée. Une opération similaire prend place chez Michel Biron, pour qui l'hyperbolique présence d'images dans l'univers de Turcotte, répertoriées pêle-mêle comme des « rêves », « souvenirs », « photographies », ou encore des « miroirs », suffit à affirmer que « la poésie impose sa loi au roman<sup>9</sup> ». Le problème, pour nous, s'affine. « Tableaux », « rêves » ou « miroirs », bien que renvoyant à des activités différentes, se réunissent ici dans l'idée d'une image figurative ou iconique. Chez ces deux auteurs, la poésie est ainsi subordonnée à l'activité du regard. Elle en est à vrai dire le résultat, puisqu'on la confond avec l'image. La poésie n'est plus alors une praxis du langage, qui fonde un sujet en chaque poème, mais le produit d'une conscience qui se pose sur le monde et y découpe des objets d'appréciation esthétique. Cette conception demeure légitime, dans la mesure toutefois où l'on en conçoit l'historicité, qui n'est autre que celle du sujet romantique, dans l'œil duquel poème et image ont pu s'échanger librement leur place sous la gouverne d'un « comment voir » bien plus impérieux que le « comment vivre » murmuré par la narratrice du *Bruit des choses vivantes*. En défaisant le nœud trop vite noué qui confond poème et roman, on voit pour notre part, avec le mot « image », tomber le terme qui les reliait secrètement. Si l'on entend donc parler d'un passage entre poétique et romanesque comme du lieu probable dans lequel se trouverait l'issue d'un « comment vivre » chez Turcotte, il semble qu'il

+ + +

4 Si je parle de « poétique », c'est afin d'indiquer à quel point le rapport irrésolu entre poésie et roman est constitutif de son univers d'écrivaine. Il ne se réduit donc pas au moment isolé ici dans le parcours de l'auteure. En témoigne la récente remarque de Michel Biron (« Le symbolisme soft », *Voix et Images*, n° 83, 2003, p. 172), qui écrivait à la parution du roman *La maison étrangère* que « depuis *Le bruit des choses vivantes* [...], Élise Turcotte s'est surtout imposée du côté de la poésie ». Or la période en question, qui a vu paraître deux recueils poétiques (*Deux ou trois feux* et *Sombre ménagerie*), un recueil de nouvelles (*Caravane*) et un roman (*L'île de la Merci*), illustre un équilibre plutôt remarquable entre production poétique et prosaïque. 5 Corinne Larochelle, « Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, n° 69, 1998, p. 544. 6 *Ibid.*, p. 545. 7 *Ibid.*, p. 553. 8 *Ibid.* 9 Michel Biron, *loc. cit.*, p. 172.

faillie concevoir d'abord ce passage comme occupé. Et s'il l'est, ce n'est pas par une conception simple de la circulation des images, mais par la problématisation même de ce terme à l'équivocité certaine qu'est « l'image ».

## À HISTOIRE IMPOSSIBLE, HISTOIRE IMPOSÉE

Le mot « image » est omniprésent au sein de l'œuvre ; par conséquent, il y reconduit le flou sémantique qui l'accompagne en presque chacun de ses emplois. Toutefois, davantage qu'avec les autres poèmes, romans ou nouvelles, c'est dans le noyau composé par *La voix de Carla*, *La terre est ici* et *Le bruit des choses vivantes* que Turcotte semble la plus concernée par le pouvoir véhiculé dans le mot « image », et précisément par l'ambiguïté qu'il engendre. Dans *La terre est ici*, les intitulés des sections (respectivement « les autoportraits » ; « les paysages » ; « les portraits ») installent clairement les poèmes dans le champ conceptuel de la figuration. Mais *La voix de Carla*, bien que faisant sans cesse référence à l'image, semble plutôt se construire dans un discours poétique qui envisagerait celle-ci comme son contrepoids, voire son repoussoir (« Il y a trop d'images » [VC, 35] ; « [e]lle rêve à une histoire et dans l'histoire elle rêve à des armes de papier. Rien d'autre. Rien. » [VC, 43]). La troisième partie du recueil, à ce titre, présente aussi des intitulés, mais qui cette fois composent un champ lexical dominé par une inspiration non figurative (« le chant du monde », « le rythme », « les questions », la « musique », « les phrases »). Ce curieux balancement qui dispose l'une face à l'autre référence à la figuration et attitude iconoclaste se résume au final, selon toute vraisemblance, dans l'architecture en chapitres que permet le roman, avec dans *Le bruit des choses vivantes* un premier chapitre intitulé « Les images » auquel répond le dernier : « Les mots ».

Pierre Nepveu, dans un court texte sur *Le bruit des choses vivantes*, considère l'image en tant qu'objet d'une réappropriation personnelle qui fonde le lieu de l'intimité. Ce faisant, il n'y voit nulle menace pour l'intégrité du déroulement romanesque, attribuant plutôt au récit une valeur de « témoignage » qui serait le propre d'un « sujet [cherchant] à s'imprégner des images qui lui sont le plus extérieures<sup>10</sup> ». Il parle ainsi de « l'espace intime infiniment ouvert comme le lieu d'une subjectivité fragile et rêveuse, qui cherche sa vérité dans la précision insensée des images, dans un enchantement tranquille<sup>11</sup> ». À cela, Nepveu ajoute que dans la maison Turcotte, « tout se déverse, tout converge, tout fait image » et que l'effort narratif du témoignage devient par là un « travail de liaison » qui tisse du sens à partir de l'événementiel. On voit bien, dans cette perspective, que l'image ne possède aucun caractère menaçant, ni même fallacieux, et qu'elle doit tout juste accomplir son assimilation par la subjectivité afin de devenir elle-même hospitalière, domestiquée, investie d'un sens *habitable*. Dans le giron contextuel du roman, l'image n'existe à vrai dire qu'en tant que multiplicité. Elle départage de la sorte, comme l'a

+ + +

10 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 215. 11 *Ibid.*, p. 212.

par ailleurs bien vu Nepveu<sup>12</sup>, l'espace du monde (où « trop d'images<sup>13</sup> » parviennent à la narratrice par les voies de transit habituelles, la télévision, le journal) et l'habitat subjectivisé (où l'on entretient « l'enchantement tranquille » devant des dessins enfantins, un petit cirque en jouet, une photo envoyée par les amis en voyage). Or, l'établissement d'une telle dichotomie entre l'intimité et l'extériorité dans le roman fait l'impasse sur les images surgissant dans la psyché, qui sont tout aussi désordonnées ou volatiles que celles venues de l'extérieur. La narratrice dit qu'il « faudrait que notre tête soit un immense album photographique ». Mais elle ajoute : « Ce n'est pas ça et il est toujours trop tard pour une chose ou une autre. » (BCV, 54) On dirait les souvenirs animés d'une mécanique opaque, incompréhensible à celle qui les possède. Ils surgissent, à l'instar des images du dehors, comme des *événements*. Ainsi en arrivent-ils à se confondre parfois avec les rêves de la narratrice, dont « tout l'espace » est occupé par une « grande peur » (BCV, 22) qui n'est autre que celle de la perte.

Il y a chez Turcotte un évident désir de retenir chez soi — comme en soi — les images qui permettraient d'échafauder un imaginaire habitable. Mais ce désir est entravé, si bien qu'il offre sans cesse la face de son manque. On garnit certes les cloisons de ces images picturales (photographies, dessins) qui réunissent la mère et l'enfant dans un égal émerveillement, et l'on s'en trouve momentanément bien, mais il n'empêche que le lecteur peut sourciller lorsque la narratrice affirme tout à coup s'être « mise à pleurer en lisant le journal [...] toutes les larmes amassées depuis le départ du père de Maria » et qu'elle affirme pleurer ainsi car elle « ne sait pas comment remettre l'ordre dans l'univers » (BCV, 70). Ce n'est pas l'actualité du monde, lue au matin, qui blesse ici, mais des images encore attachées au traumatisme de la rupture, que l'on suppose jaillissant chez Albanie en une anamnèse brusque. La mémoire est une galerie d'images aussi innombrables que celles peuplant les assauts médiatiques extérieurs, et rien n'indique chez Turcotte que la réminiscence soit une activité apaisante. Ainsi, l'image n'est pas qu'un objet provenant du dehors, dont les personnages n'auraient qu'à se protéger. La fragmentation romanesque, ce mode narratif que Larochelle associe chez Turcotte au « zapping<sup>14</sup> » télévisuel, effectuant par là un lien entre le roman et son époque de trop-plein médiatique qu'ont décrié *ad nauseam* certains discours « postmodernes » encore récurrents, évoque d'abord, et plus simplement, le fonctionnement mémoriel. L'image, qu'importe sa provenance, est ainsi l'objet par lequel s'effectue une brisure dans l'ordre précaire de la subjectivité. Elle provoque de la souffrance, car elle entraîne dans son sillage le souvenir d'autres fractures, plus réelles.

On l'a vu, tout se passe chez Turcotte comme si le lieu de l'être — qu'on a nommé ailleurs, non sans quelque précipitation, « l'intime » — se construisait dans cet écart problématique entre des images qu'on ne saurait voir ou conserver, qui

+ + +

12 Corinne Larochelle (*loc. cit.*, p. 545-546), s'appuyant sur les écrits de Jean Baudrillard, relève la même chose. Elle insiste cependant sur la violence du bouillonnement médiatique, qui donne à la narratrice Albanie l'impression d'une « évolution anarchique du désordre », une « expérience du chaos ». 13 Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 213. 14 Corinne Larochelle, *loc. cit.*, p. 554.

vrillent le cours de la pensée et y creusent des interstices laissés vides, et d'autres qu'on ne saurait ignorer, virevoltant derrière les fenêtres d'une demeure incertaine. Les premières images sont pour ainsi dire « immanentes », naissant et s'abîmant dans l'intériorité. Elles problématisent l'identité au sens où elles rompent le rapport qu'on dira « narratif », à la suite de Paul Ricœur, qui voudrait s'établir de soi à soi dans la ligne harmonieuse d'une vie. Souvenirs douloureux, récurrences du trauma, rêves tumultueux ou au contraire moments de bonheur trop éphémères, ces images débouchent sur une conception de l'existence individuelle qui serait simplement, comme il est dit dans le roman, « une série de ruptures plus ou moins bien accomplies » (BCV, 93). Ce sont ces mêmes images, toujours entendues comme agents de rupture, qui sont rapprochées de « phrases sans sujet » (VC, 61) dans *La voix de Carla*, principe a-logique de la poésie qui s'expose dans le poème et qui confère à ce recueil la nostalgie d'une histoire personnelle jamais racontée.

Les secondes images, pour leur part, appartiennent à l'Histoire<sup>15</sup>, c'est-à-dire à une forme d'extériorité qui a pour trait principal, dans l'univers de Turcotte, de se manifester sous l'aspect d'un système englobant, véhicule monstrueux de sens déjà institués. L'accumulation de ces images peut bien confiner au chaotique, il n'en demeure pas moins que la façon dont elles font irruption, par le journal, la radio ou la télévision, consiste toujours en une imposition violente, ou du moins impromptue, comme l'ont par ailleurs relevé nombre de commentateurs<sup>16</sup>. Or dans le roman, c'est la conjonction de ces deux types d'image qui modèle la subjectivité, et lui extirpe des pleurs en l'installant au sein d'un effroi croissant. Les images incontrôlables — récurrentes ou évanescentes — de l'intériorité font craindre qu'il n'y ait plus d'histoire singulière possible, cependant que celles de l'extériorité « sont les pires parce qu'on ne peut jamais les remplir de sens, on ne peut pas mettre des mots et plonger dans la réflexion. On ne peut dire que ce qui a été et ce qui ne sera jamais plus » (BCV, 122).

Suivant les deux aspects évoqués ici, la construction du sujet en fonction des deux modes d'histoire — le personnel et le global — s'exprime donc par le biais d'un rapport à soi, *médiatisé par les images*, qui confine dans un cas comme dans l'autre à la détresse. Le « lieu » où se déploient les divers aspects d'un rapport problématique au monde est bel et bien celui qu'occupe une jeune femme à l'aube des années 1990, dans une grande ville du Québec. Mais on pressent qu'il est aussi davantage. Il se présente à maints égards comme une indétermination entre un désordre des images mémorielles et un ordre fallacieux imposé par l'univers médiatique. C'est à cette indétermination que répond l'entrelacement de l'a-logisme non prédicatif et de la narrativité causale, c'est-à-dire de la poésie et du romanesque. D'un genre littéraire à l'autre on retrouve alors les aspects contraires d'un même manque. Le poème tend vers la liaison, la plénitude d'une histoire. Il se tient à l'orée du prosaïque. Dans le libre jeu de ses figures surnagent des structures phrastiques qui ne trompent pas, au

+ + +

15 Turcotte emploie elle-même la majuscule, en particulier dans la deuxième partie de *La terre est ici*.

16 Laroche (loc. cit., p. 546-547) les qualifie de « parasites des yeux » avant d'ajouter qu'elles font véritablement intrusion dans la vie des personnages et provoquent des réactions intenses.

service d'interrogations ou de constats à l'avenant (« Ombre grandissant derrière nous. Est-ce une vie ? [TI, 38] » ; « [u]n jour, la vie est devenue plus claire. Elle ne regardait plus à l'intérieur des maisons » [TI, 97]). Le roman de son côté se présente dans la fragmentation qui peut tout aussi bien représenter une difficulté à dire, ou à voir, qu'une difficulté à se dire. Reposant sur le canevas d'une histoire, il n'en est pas moins investi par l'équivocité subjective du poétique. Quel est donc l'aspect positif — car il y en a un : il faut vivre, essayer d'être heureux — propre à ce « monde » de tensions, à mi-chemin entre l'enfantin et l'adulte, comme entre l'ébahissement et la perte, que finissent par bâtir le poétique et le romanesque dans leur rencontre, alors qu'ils sont ainsi réunis par cette puissance de rupture incarnée par l'image ?

## LA VIE DES CHOSES

Du rapport que j'évoque entre les provenances intérieure et extérieure de l'image-rupture, on peut en tirer un autre, suivant ce passage accusateur de *La terre est ici* : « Vous ne savez pas comment construire les vraies choses, vous pensez à un fragment brillant de votre vie. » (TI, 101) Avec cette phrase<sup>17</sup>, l'authenticité devient l'horizon de la construction subjective chez Turcotte. Et cette authenticité se trouve dès lors investie du côté de ce nouvel élément que sont les « choses », à savoir la matérialité de ce qui n'est recouvert d'aucun « artifice », d'aucune image venue de l'extérieur comme d'aucun rapport délétère avec la mémoire affective. Ce qu'il faut voir ici est que ces « choses », avant de composer le titre bien connu du roman, sont investies de la sorte dans la parole des poèmes. La section liminaire de *La voix de Carla*, regroupant seulement deux poèmes, arbore un titre qui peut ainsi résumer la dimension poétique de l'œuvre. Ce titre, « Bruits et accessoires », évoque l'union de la voix et de l'inertie du monde matériel ; union dans laquelle il n'est plus question « d'être » (cela ne suffit pas, la vie n'étant que « ruptures ») mais de « faire » : « Le craquement du paysage. Alors, une image qui n'est pas appelée. On est ici, là : après la fureur, mais avant le futur. » (VC, 9) Il s'agit de faire un poème comme un enfant ferait un dessin. Non pas dire ce qu'est le monde mais le *refaire*, où plus exactement en proposer le réaménagement. Instaurer « le craquement du paysage » afin que surgisse une image « qui n'est pas appelée », et qui échappera tant aux souvenirs imparfaits qu'aux signes impérieux de l'Histoire puisqu'elle se situera là où « l'on est », c'est-à-dire « ici, là : après la fureur, mais avant le futur », dans ce lieu qu'il nous faut bien concevoir comme celui d'une parole affranchie, autant qu'il est possible, des déterminismes et surtout des récits *autres*. Une parole innocentée de son appartenance à l'Histoire car inconsciente, alors même qu'elle parle, de ce que les signes sont détachés des choses.

+ + +

17 Dans la foulée de ce que j'ai établi précédemment, il serait trompeur de parler de « vers » en citant ainsi la poésie de Turcotte. La simple mise en page des poèmes nous l'interdit puisqu'elle condense le phrasé en une structure de paragraphe, dont l'effet rythmique se rapporte toujours à l'ensemble ainsi cadré plutôt qu'à des couplages plus traditionnels entre vers, qui favoriseraient le balancement, la saccade, etc.



Telle est bien sûr l'enfant Maria dans le roman, avec ses mots recueillis par la mère comme de précieux artefacts. Mais telle est aussi cette Carla des poèmes, dont il faut ainsi mesurer l'importance dans l'œuvre puisqu'elle préfigure le « je »-Albanie du roman autant qu'elle peut évoquer le regard enfantin. Carla — l'être-poème — n'existe que par sa voix, comme un centre d'attraction autour duquel le monde s'infléchit tout entier. Elle est l'incarnation même de ce qu'accomplit le langage poétique, et qui le distingue du phrasé logique : « Blanc, la couleur du nom de Carla. L'espace où mille autres noms se soulèvent. Puis s'effondrent. Le souffle des choses, le chant, les hommes et les femmes de la planète. » (VC, 15) Ce « blanc », le blanc de la page, évoque aussi l'anéantissement de toute image reçue, pour mieux recommencer. De même, si l'Histoire a son rythme, le poème en devient la syncope : « Une sorte d'arythmie. Les bords et les commencements. Le bonheur. La distance. » (VC, 15) Carla est humeur et désir, empreinte d'inquiétude, mais néanmoins volonté d'infléchir le sens des choses qui se trouvent au plus proche. Elle est, dit le poème, « [à] peine une voix de chanteuse à la radio. À peine Carla, les figures, le récit » (VC, 15). Ou encore : « Dans sa poche : un détail brûlant, des voix, encore des voix pour que tout se déplace. La pensée d'une surface blanche pour que cela inonde. Que l'histoire s'étale à nos pieds. » (VC, 25) La parole poétique chez Turcotte est donc munie d'un pouvoir de fracture analogue à celui des images-rupture, mais cette fois pour le mieux, puisque devant la peur de la perte elle semble à même de tout recomposer, de tout s'approprier afin d'en faire quelque chose qui soit à la mesure de la subjectivité.

L'examen d'un passage du recueil *La terre est ici* permet de poursuivre notre avancée en ce sens. Turcotte écrit : « Je suis un cœur qui habite dans une roulotte. Tous les soirs, je passe à la cantine. Je trouve un mot, puis un autre./Ensuite, je découpe les plus belles images du *National Geographic*./Le monde parle dans un film./Quelqu'un dit : voici le sens. Voici ce qui est. » (TI, 25) Dans ce passage, les mots et les images sont renvoyés dos à dos. Le lieu de la subjectivité est associé aux mots que l'on trouve, les uns à la suite des autres. Ces mots ne semblent pas exister dans le cadre codifié d'un langage ; ils se rapprochent davantage de petits événements qu'une recherche dévouée permettrait de glaner. Les images se présentent selon un régime différent. Provenant de discours autres (ici : un magazine), elles parviennent à la subjectivité accompagnées d'une injonction qui paraît sans appel. Cela parce qu'une instance les voue au regard et dit qu'elles sont « le sens » et, dans le rapprochement effectué par le poème, ni plus ni moins que « ce qui est ». Le monde extérieur, aussi disproportionné soit-il, a donc un sens chez Turcotte. Il « parle », mais c'est « dans un film », donc dans un défilement linéaire d'images. Un renversement important s'opère ici, qui substitue l'une à l'autre les acceptions usuelles de la graphie et de l'image iconique. Les mots se suffisent à eux-mêmes, en quelque sorte, comme s'ils n'étaient plus signes, mais ensemble signifiants à eux seuls ; des petits mondes. En cela, ils se voient dotés d'une immédiateté et d'une autonomie que l'on attribue de façon plus usuelle à l'image iconique. Et les images, au contraire, sont ici partie prenante d'une « textualité » qui les explique et les ordonne. Par le biais du magazine (mais ce pourrait être d'un autre média), elles ne se présentent que dans la mesure où elles sont la pointe émergente d'un grand ordre des choses auquel le

poème lui-même n'a pas accès. Elles sont le propre d'un monde déjà écrit, et qui se réécrit sans cesse sur cette base inatteignable : un monde engagé sur une ligne historique inflexible.

Si je parle désormais d'un « régime » de l'image, c'est pour en affiner encore le statut chez Turcotte. Avec la position que lui attribuent les passages poétiques cités plus haut, on peut concevoir l'image dans le sens restreint d'un rapport subordonnant le visible à l'intelligible. Elle représente ce qui déjà se raconte ; en elle nulle chose n'est déliée ni livrée à sa simple présence. C'est cette image *mimétique*, ces « fantômes crevés autour de la maison » (TI, 70), « avec des rêves si complets à offrir » (TI, 63), dont l'Histoire fait son émissaire. Comme l'écrit Jacques Rancière, à qui j'emprunte cette notion de régime de représentation, l'image vaut ainsi comme « élément d'une liaison qui compose la figure d'une histoire commune <sup>18</sup> ». La subjectivité semble dès lors vouée à un décodage perpétuel si elle veut persister dans ce « sens » — qu'il soit le souvenir personnel d'un amour évanoui ou l'Histoire aveugle du monde — dont les images, pour Turcotte, sont l'indice. Alors que les mots, pour leur part, se « présentent ». Ils surviennent comme des trouvailles, radicalement séparés les uns des autres et n'obéissent pas, selon toute apparence, à un système qui les rassemblerait comme les signes de son fonctionnement. Dans les poèmes de *La terre est ici*, c'est donc le rapport entre l'intériorité et l'extériorité qui se complexifie. Le monde est un flux signifiant dont les images sont les manifestations perceptibles, et les mots, trésors du poète, incarnent un principe contraire de rupture dans cette homogénéité. Or, le « je » du poème cité plus haut « découpe » les images dans le *National Geographic* ; ce faisant, il les arrache au discours narratif auquel elles appartiennent et les ravit dans le même mouvement au tableau d'un lointain improbable, trop « beau » pour être réel. Il y a là une mise en perspective du geste poétique lui-même tel qu'il est envisagé chez Turcotte, et qui pourrait se résumer par une phrase du même recueil : « Voilà pourquoi ils composent un tableau avec tout ce que leur regard peut toucher <sup>19</sup>. » Ainsi en va-t-il du « mot » comme de la « chose » dans sa poésie : « un objet qui se pose, là, sans se reproduire » (TI, 33) ; « une idée qui cherche sa place dans l'espace » (TI, 59). Ni plus ni moins que l'élément d'un poème à mesure humaine, redonnant à la subjectivité, de proche en proche, l'image reconnaissable de son appartenance au monde. S'explique peut-être là l'antécédence de la pratique du poème sur celle du roman dans l'œuvre de Turcotte.

Mais les poèmes n'excluent pas l'inquiétude qu'ils tentent de conjurer. Toujours dans *La terre est ici*, Turcotte écrit que « le temps nous jette des objets ; nous persistons, avec notre centre sans histoire » (TI, 81). La langue du poème se veut en deçà de toute image déjà produite parce qu'elle entend ravir ses mots à la reproductibilité du signe <sup>20</sup>. Elle affirme ainsi son besoin d'échapper au transfert en série du représenté, qui se noue dans une conception du sujet historique n'existant qu'en sa participation à un infini travail d'encodage et de décodage. En effet, un tel refus de

+ + +

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 44. <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98. <sup>20</sup> Corinne Larochelle (*loc. cit.*, p. 557) exprime bien cette idée : « [...] Élise Turcotte charge les mots d'une substantialité propre aux objets et déjoue, grâce à une approche poétique, l'arbitraire du signe. »

la métaphysique du sujet, évacuation radicale d'une présence de soi à soi, semble bien avoir l'aspect d'une prise de conscience qui blesse profondément. S'il n'est possible, pour la subjectivité, que d'être la fonction liante par laquelle se maintient l'intelligible, alors nulle image, qu'elle provienne de la pensée ou du monde, ne pourra être *authentique* et s'attacher à l'unité d'une expérience singulière. Terreur d'une mère, qui craint de ne plus avoir quoi que ce soit d'elle-même à transmettre à sa fille. Ainsi dans *La terre est ici*, lorsqu'il est directement question de « l'Histoire », celle-ci apparaît comme ce qui recouvre tout dans un infini phrasé, qui entrave et ne laisse aucune place à soi : « Une barrière immobile avec le bout du monde qui articule. Un monument à la disparition. » (TI, 47)

Du poétique au romanesque chez Turcotte, il n'y donc pas la transposition simple d'une vision du monde, bien qu'il n'y ait pas davantage une fracture nette entre les deux genres. C'est en fait à la complexification d'une poétique déjà établie que l'on assiste, un peu comme si le roman s'affirmait à la manière d'une forme élargie propre à déployer sur une plus large échelle certains des processus de médiations entre l'image, les chose et soi, mis en forme dans les poèmes. Mais le passage au romanesque n'est pas que cela. C'est aussi un nouveau rapport de forces qui se présente sur le terrain du *Bruit des choses vivantes*. L'échelle de grandeur élargie du roman permet d'offrir un visage plus concret à l'inquiétante extériorité qu'affronte la subjectivité dans les poèmes, de même qu'à cette idée d'un « sens » qui serait « imposé » à travers l'Histoire telle que Turcotte la conçoit. En bref, si la parole poétique dessine son propre espace d'inscription, alors le roman permet de mettre cet espace dans une perspective qui l'attache à quelques référents réels. En effet, le roman, avec son intrigue, sa temporalisation, son schéma téléologique, entretient les parentés structurelles que l'on sait avec l'Histoire. L'emploi par Turcotte de la majuscule dans l'utilisation du mot « Histoire » s'explique ici. La petite histoire d'une voix qui trace les bornes de son expérience subjective, peinant pour les réunir en un ensemble un tant soit peu ordonné, se trouve ainsi sans cesse entravée par la marée envahissante du Tout historique, qui pour sa part n'est pas ici de l'ordre d'une historiographie, mais plutôt d'une relativisation dans l'ordre des grandeurs et des valeurs. Tout drame singulier comme toute joie domestique sont déjà dissous, dès lors qu'ils se produisent, dans la marée signalétique du quotidien. Mais il y a pire : tous autant qu'ils surviennent, les souvenirs n'arrivent jamais à se composer en un récit qui ne soit pas toujours déjà relativisé par les images et les messages inouïs du monde. C'est l'entreprise romanesque qui seule permet cela, de soumettre la voix blanche de Carla-poème à l'espace plus ample, mais néanmoins plus contraignant pour la subjectivité, de l'historicité.

Dans l'Histoire selon Turcotte, comme dans une goutte d'ambre, des destins chaque fois uniques affrontent ainsi leur fossilisation. Le monde magique d'une mère et de son enfant pourrait s'y résumer à l'image laconique — mais ô combien médiatique — d'une cellule monoparentale. Un garçonnet délaissé par son père risque pour sa part de n'être plus que ça : une statistique sans visage. De même, les corps menacent de se voir vidés de leur substance. Ce père indigne, après son suicide, se cristallise lui-même dans l'image qu'offre le roman « d'un corps jeté dans une rivière » et dans le fait divers qui lui correspond, au téléjournal (« l'histoire de la

séparation [...] des noms de témoins»), jusqu'à ce que tout cela se résume dans la ponctuation sèche d'une phrase: «Des choses présumées.» (BCV, 231-232) Et le drame secret d'une rupture, tant amoureuse que familiale, pâlit ainsi dans l'espace que lui réserve l'Histoire — l'espace d'une image — jusqu'à se déréaliser devant les images concurrentes de tremblements de terre ou de la chute du mur de Berlin. Les images venues de l'extérieur parviennent donc à faire pleurer, car elles témoignent de ce qui s'avère moins un principe de succession chronologique qu'un immense état de liaison entre les choses, n'acceptant aucune rupture de sens. Ainsi, la narratrice du *Bruit des choses vivantes*, atablée devant son journal, s'effraie-t-elle de voir la déchirure de sa cellule familiale se résorber et accéder à la banalité dans le Spectacle perpétuel qui fait se succéder indifféremment les images de villes dévastées à celles de bébés siamois. L'Histoire comme Spectacle<sup>21</sup> montre des choses qui sont d'emblée des « signes »; elle montre des choses mortes. Réinsuffler du langage poétique dans le roman consiste donc à réinsuffler ce par quoi les choses deviennent « vivantes ». Et il n'y aura roman chez Turcotte que dans la mesure où cette préservation du poétique — qui n'est plus ici un « style », encore moins un genre — peut s'effectuer. Dans *La terre est ici*, on lit: « Parfois, le bruit suffit, car nos vêtements sont doublés d'une langue qui ne produit pas. Nous l'entourons avec la prose des grandes villes [...]. Cela chante et fausse et ne trouve aucune image à sa mesure. » (TI, 51) Investir son lieu est donc bel et bien un fait de résistance. Et cela nécessite paradoxalement le romanesque puisqu'il faut d'abord prendre la mesure de son dérisoire rapport de petitesse face aux structures d'agencement qui fondent les images produites par le Spectacle, et surtout, qui nous fondent en tant que sujets faussement historicisés, en réalité assaillis d'images dont on nous dit qu'elles sont le visage reconnaissable de notre appartenance commune, ou encore de souvenirs qui font pâlir tous les récits que l'on voudrait se raconter, et qui ont l'ampleur de traumatismes sans nom. Ces avatars de la subjectivité sont insupportables aux yeux de Turcotte, qui préfère mettre en scène le désir « d'une langue qui ne produit pas », pour ensuite « [l'entourer] avec la prose » (TI, 51). Un roman donc, qui serait fait à même la matière qu'a déjà investie un désir de poème. N'est-ce pas là une appellation qui convient au *Bruit des choses vivantes* ?

+ + +

21 Je réfère au Spectacle tel que l'entend Guy Debord (*La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], p. 16 et 19), ce qui explique mon emploi de la majuscule. Ce concept ne se réduit absolument pas à un accroissement de la circulation et de la production d'images à l'époque contemporaine. Il implique directement la vie humaine, et n'est donc « pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »; ou si l'on préfère « l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence » (Debord souligne). De la sorte, c'est ce « mouvement autonome du non-vivant » (que l'on peut certes appeler « mouvement des images », mais en tenant compte du sens précis dicté par Debord) qui régule les échanges entre les individus. L'ordre imposé dont je parle à propos du « Spectacle de l'Histoire » chez Turcotte réfère ainsi à l'impossibilité de disposer du sens non seulement des images qui parviennent aux personnages, mais aussi des images que ceux-ci sont menacés de devenir.

## LA DÉPRESSION ROMANESQUE ET L'ENFANCE DU LANGAGE

Or, le roman, qui offre un contexte plus net à ce que dans les poèmes on appelle « la fin probable et celle qui se cache sous d'autres noms » (VC, 8), c'est-à-dire à l'infinie précarité des identités singulières en mal de représentation, apparaît pourtant à première vue comme le terrain d'un combat inégal. La vie urbaine contemporaine, avec sa parade de déterminismes sociaux que sont la déshérence du couple, la séparation entre l'être et le travail, l'enfance cloîtrée dans la dépression parentale, ou encore le fatal inaboutissement des rapports ponctuels de séduction, semble le seul réel fil conducteur du *Bruit des choses vivantes*. J'entends par là que ce fil en est la seule histoire, et que tout s'y révèle effectivement comme une enfilade de ruptures ou de départs inaboutis qui, chacun à leur manière, renvoient la narratrice à sa demeure, ce lieu de l'écriture, où l'on constate que le danger réside là où on le soupçonnerait le moins. En effet, dès lors que le « je » s'essaie à relier les choses éparses qui l'entourent, comme à relier les images intérieures qui pourraient révéler une vérité sur son être, il devient complice de cette force historique qui précisément le broie. Albanie dit : « La phrase traîne dans ma tête. Seuls, ces récits n'existeraient pas. C'est la somme de ces phrases qui leur donne une valeur d'exploit et qui, en même temps, nous donne à nous une image affolante du monde. Monstrueuse. » (BCV, 121) Quelques pages plus loin, cela devient encore plus net : « C'est toujours le même problème, les liens, les liens que nous ne pouvons pas faire, et que nous devons faire entre les choses, entre l'assassinat lent, profond, et la vie... » (BCV, 135) Ce qui s'exprime ici dans la souffrance, et que l'Histoire comme production d'images désincarnées suggère, est bien l'impossibilité sémiotique d'une présence immédiate à soi, dont on sait que Jacques Derrida, en la conceptualisant, n'a pas manqué d'y voir une « violence originaire du langage » face à une identité voulue pleine mais « incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition<sup>22</sup> ». L'angoisse de la séparation — peut-être le motif privilégié de l'œuvre de Turcotte —, qu'elle soit relative au couple, à la relation mère-fille, ou plus expressément à l'unité de soi comme des choses, rejoint ici par un vertigineux détour la relation de l'écriture à sa phrase et à son désir d'identité, de plénitude et d'*authenticité*. Tout discours *sur* le monde est un rappel de l'insupportable séparation, infiniment rejouée, dont se nourrit ce monde; séparation qui trouve son point focal dans l'irréductibilité de la chose au signifiant.

Cependant, et assurément pour cette raison, *Le bruit des choses vivantes* n'est pas un roman que domine la structure narrative. L'angoisse devant l'ordre des phrases qu'exprime la narratrice, si elle recoupe l'angoisse de se savoir, ses drames et soi-même, quantité négligeable dans l'ordre synthétique du monde et de ses « images-signes », dispose de son envers lumineux. Cela parce que la narratrice, comme on l'a vu, possède elle-même le sien dans la figure centrale de l'enfant Maria : « [C]'était moi et Maria. Le seul ordre dans l'univers que je connaisse. » (BCV, 71) Avec Maria, l'usage de la langue devient un jeu, mais alors un jeu absolument

+ + +

22 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 165.

nécessaire, vital. La phrase n'a plus, dès lors, la même fonction. Ce qu'elle sous-tendait de limitatif dans son ordre syntagmatique devient une pure ouverture avec l'adjonction du regard de l'enfant, et il n'est plus alors question de laisser passer ou surgir les images en soi, mais d'en créer d'autres. Ayant placé un fragment de texte sur la porte du réfrigérateur, Albanie dit : « Nous aimons cette phrase et depuis qu'elle est là, dans notre cuisine, nous passons beaucoup de temps à en faire le tour. Nous imaginons la couleur de chaque mot quand nous disons : Polaire, nous voyons nos traces toutes blanches sur la neige. » (BCV, 129) La phrase décontextualisée du roman, comme les mots trouvés ou les images découpées du poème, acquiert ici un pouvoir nouveau : elle se fait presque *chose*, si bien que l'on peut « en faire le tour », et non pas simplement s'en amuser, mais arriver à y percevoir une *profondeur*, dans son détachement même d'avec l'ordre dont elle provient.

S'il peut paraître convenu de référer à la notion galvaudée « d'image poétique », c'est sans doute qu'on le fait trop souvent en affranchissant cette dernière des autres fonctions et statuts de l'image. Chez Turcotte, dans la mesure où l'ordre de la phrase est rompu et que les images (intérieures comme extérieures) s'en voient exorcisées, arrachées au régime mimétique de représentation, c'est bien devant cette conception particulière de l'image que l'on se trouve. L'image poétique, selon elle, est la possibilité d'une profondeur sémantique infinie dans l'uniformité du quotidien, des mots usuels comme des choses qui font l'ordinaire du monde. Elle a partie liée, bien sûr, avec la métaphore, mais non pas dans son application restreinte ; plutôt ce qui, dans l'idée de la métaphore, demeure irréductible à la logique, à savoir le fait qu'un rapprochement de deux signifiés hétérogènes *produisent* le troisième, qui en retour les éclaire d'un sens neuf — et il n'y a pas d'enfant par hasard dans l'œuvre de Turcotte, puisque se trouve là une formidable mise en abîme de la procréation elle-même. L'enfant prend ainsi place dans le roman comme le fait la poésie, c'est-à-dire comme le fait cette possibilité d'investir d'un sens renouvelé les interstices entre les images de même que les ellipses dans le phrasé impératif de l'ordre historique. Le petit Gabriel, dans le roman, « prend une feuille, un crayon et dessine une petite tente sur le globe. C'est son image de *je suis seul sur la terre* » (BCV, 89 ; Turcotte souligne). Et devant sa fille Maria, tout attentive à ses crayonnages, la mère dit : « Je ne sais pas ce que c'est. [...] Elle dessine un camion, je ne sais pas comment les choses arrivent, mais c'est un camion d'Amérique. » (BCV, 54) D'un trait de crayon, les enfants-poèmes font dériver le roman. Il y opposent la puissance du poétique au désespoir d'une vie qui ne se mesurerait qu'à une seule histoire. L'importance de l'enfance peut en fait se résumer tout entière par cette phrase d'Albanie dans le roman : « Rien n'est le signe de rien. » (BCV, 21) Devant son enfant, elle tente de « s'en convaincre », ajoutant que « les rêves ne sont pas des signes de mort », que « les joies sont des joies et les chagrins, des chagrins » (BCV, 21). Tout est de la sorte réduit à l'instant sans connexions, et tout se concentre aussi dans cet instant comme dans le lieu protégé d'une innocence enfantine où l'ignorance préserve encore de l'empire froid de la raison, de l'obligation de devenir avec les autres sujets d'une histoire qui nous dépasse.

Mais la dépression est ce moment où les signes se décollent radicalement des choses ; ce moment de noire lucidité où l'on tombe, qui devient un lieu effroyable, solipsiste et aphasique. Et l'Histoire du monde, radicalement séparée de l'être, arbore

en ce lieu un visage tout aussi massif que dérisoire. Le langage ne dit alors plus rien quant à soi, bien qu'il ne cesse pourtant de se déployer alentour en une toile mécanique et douloureuse dont on aperçoit l'implacable fonctionnement. En effet, la narratrice un temps émerveillée par la candeur poétique de Maria ajoute aussitôt que : « Ce n'est pas ça » alors qu'elle se remémore qu'en « un seul petit instant, tout est devenu fatalement le signe de quelque chose. [...] Quand le père de Maria est parti. » (BCV, 21) Chez Turcotte, la rupture est ce qui force à l'exigence de mise en forme historique, mais cela non pas dans l'optique d'un indicible que l'on exorciserait sur le divan, avec le travail de deuil psychanalytique, car ces signes qui deviennent signes les uns des autres ne sont autres que l'irruption, vécue sur un mode pathétique, du processus de signification lui-même, c'est à dire l'infinité sérielle du couple langage/interprétation tel que je l'ai évoqué plus haut. Échange et transmission sémiotique appelant un déchiffrement sans fin, et dans lequel n'est plus possible aucune « origine » subjective ; aucune *enfance*.

Or, la fonction tautologique que Turcotte associe à l'état d'enfance, ce « rien n'est le signe de rien », s'avère exactement la définition du poète telle que l'a résumée Michel Foucault :

Le poète est celui qui, au-dessous des différences nommées et quotidiennement prévues, retourne la parenté enfouie des choses, leur similitudes dispersées. Sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses : la souveraineté du Même, si difficile à énoncer, efface dans son langage la distinction des signes<sup>23</sup>.

Si rien n'est le signe de rien, tout peut se confondre dans le jeu infini et donquichottesque de l'enfance, où le monde et l'imaginaire ne font qu'un. Pour Turcotte, l'âge adulte consiste à faire l'éprouvante expérience de la déliaison des choses et des signes, de la brisure du jeu métaphorique de l'enfance, pour se joindre au continu de l'histoire comme on sort de chez soi. Le suremploi de la métaphore dans le roman (qui fait se confondre son écriture avec celle des poèmes qui le précèdent), de même que la représentation de cet emploi (le langage de l'enfant en discours indirect libre, les dessins et les jeux d'associations que la mère fait avec sa fille pour la rendre heureuse), témoignent de cet effort pour maintenir le langage dans son extrémité poétique où les signes circulent sans discours prédéfini puisqu'ils se confondent avec les choses mêmes qu'ils seraient censés désigner. Le poème, en ce sens précis, est ce qui préserve l'enfance du monde. Si cette idée est depuis longtemps devenue un poncif poétique, elle est ici actualisée dans la relation véritable d'une mère et de sa fille à l'époque contemporaine.

Alors pourquoi le roman ? Parce qu'il faut être au moins deux. Parce que le poème a si souvent l'allure d'une attente, comme dans *La voix de Carla* où l'on peut

+ + +

23 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 63.

lire « [qu']il y a trop d'images. Il y a ce qui ne pourra être dit, réuni, sans être rapproché du silence. Carla habite ce lieu, cette attente couverte de signes. » (VC, 35) Dans *La voix de Carla* et dans *La terre est ici*, tous les poèmes ont la forme de petits paragraphes qui font l'effet de blocs lancés sur la page, sans suite. Le poème s'énonce lui-même, en quelque sorte, comme un espace inquiet à partir duquel on résiste ; un espace très précaire toutefois, un véritable *effort*, qui par moments donne l'impression d'à peine suffire. Turcotte écrit ainsi : « Une pièce étroite et haute dans laquelle on répare des statues brisées, des blessures ouvertes sans savoir. C'est là qu'on articule. Et on installe une barrière de sens tout autour. » (VC, 82) Et dans le roman fragmenté, on constate à quel point est fragile le voile qui maintient en place ces « barrières de sens », et l'on pourrait énumérer sans répit les passages où l'on nous dit toute l'importance de la présence de l'enfant : « Quand Maria n'est pas là, les heures se déroulent dans un seul souffle, elles n'ont pas de nom, elles ne sont pas divisées en chapitres comme une histoire. » (BCV, 45) Donc l'enfant — ou la maternité — fait accéder à l'histoire, mais d'une autre manière que la grande Histoire. Les « chapitres », mais aussi les simples espacements entre les paragraphes romanesques, deviennent alors la marque d'une liberté pour laquelle on se bat.

La cellule mère-fille, dont le désir exprimé semble par moments être de ne faire qu'une seule et même personne, doit non pas s'isoler, mais assumer l'affranchissement de son minuscule destin face à l'Histoire, cela afin d'accéder au poétique comme à une langue propre : « Nous pensons, Maria est là, et finalement, nous ne sommes pas le point central de l'histoire. Nous vieillissons et chaque jour notre âme se révèle dans une petite phrase inouïe. » (BCV, 138) Le poème naît ainsi dans l'univers de Turcotte. Les « phrases sans sujet » ne désignent rien d'autre que l'espace singulier qu'elles sont en mesure de *faire* apparaître. Et elles existent dans le roman lorsque la mère et la fille — la mère-fille — les profèrent en chœur, les écrivent ou même les dessinent, indifféremment, puisque ces phrases sont d'abord la scansion d'un rythme de vie. Il faut que la narration romanesque consente à ce devenir-enfant par lequel elle pourra non seulement se détacher de la représentation d'un état, mais aussi parvenir à donner cette image que ni l'Histoire du monde ni les réminiscences intimes n'arrivent à faire naître, cette image de « tous reliés par un fil invisible » sur le fond d'un « monde désolé » (BCV, 244-245) qu'Élise Turcotte appelle, avec une remarquable absence de cynisme, « amour ». C'est là, dans ce *faire*, dans cette mise en exergue d'une image neuve sur le bruissement imagé du monde, que le sujet se retrouve, à mi-chemin du poème et du roman. C'est aussi là que Turcotte s'offre enfin le droit d'employer le mot « âme » comme un triomphe.